

просматриваются экографические установки драмы как предпочтительного предмета исследования.

- 
1. Бахтин М. М. К вопросам методологии эстетики словесного творчества. I. Проблемы формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве // Собр. соч. : в 7 т. М., 2003. Т. 1. С. 265–325.
  2. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М., 2004.
  3. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. М., 2001.
  4. Топоров В. Н. Космос // Мифы народов мира : в 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 9–10.
  5. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
  6. Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994.

**В. Н. Крылов**

*г. Казань*

### **Стратегии творческого поведения в русской критике**

Широко используемое в современных исследованиях литературы понятие «творческая стратегия» может быть применено и к изучению литературной критики и экстраполировано не только на новейшее состояние, но и на ранние исторические этапы ее развития. Понятие «творческие стратегии», отмечает О. А. Кривцун, «актуализировалось в искусствоведении XX в. именно по причине роста удельного веса выстроенного, выверенного, продуманного художественного поведения в целостной системе деятельности творца» [10].

В связи с этим по отношению к литературным стратегиям иногда высказывается «естественно возникающее сомнение: немислимо вести речь о творческих стратегиях как фундаментальных основаниях художественной деятельности, вписанных в нее изначально. Стратегийность художественного поведения — это явление, обрамляющее художественное творчество, но не вторгающееся внутрь его» [Там же].

Это применительно к литературному творчеству. В критике как социокультурном явлении стратегийность определяет существо деятельности.

Для критика разговор об успехе так же естествен, как и для литератора: В. Г. Белинский в письме М. А. Бакунину от 16 августа 1837 г. признавался: «Я понимаю самое малейшее движение моего самолюбия — и все-таки не могу убить в себе этого пошлого чувства. Оно овладело мною совершенно, сделало меня своим рабом. <...> Я не написал ни одной статьи с полным самозабвением в своей идее: бессознательное предчувствие неуспеха и еще более того успеха всегда волновало мою кровь, усиливало и напрягало мои умственные силы, как прием опиума. И между тем я унизился бы до самого пошлого смирения, оклеветал бы себя самым фарисейским образом, если бы стал отрицать в себе живое и плодотворное зерно любви к истине; все мои статьи были плодом этой любви, только самолюбие всегда тут вмешивалось и играло большую или меньшую роль. Даже в дружеском кругу, рассуждая о чем-нибудь, я вдруг краснел оттого, что нехорошо выразил мою мысль или, что бывало всего чаще, неловко сострил, или от противной причины, т. е. от успеха в том и другом (Боже мой — какая мелочность!); но как скоро дело касается до моих задушевных убеждений, я тотчас забываю себя, выхожу из себя, и тут давай мне кафедру и толпу народа: я ощущу в себе присутствие Божие, мое маленькое я исчезнет, и слова, полные жара и силы, рекою польются с языка моего» [1, с. 186].

Стратегия в критике включает в себя представление о задачах литературы и критики, определяющее оценку и понимание литературного явления, преимущественную ориентацию на художника или на публику (в крайнем варианте — только на круг «своих», т. е. критиков), характерную жанрово-стилистическую палитру, а также выбор газетно-журнальных органов, отвечающих установкам критика.

В 1841 г. в статье «Речь о критике» Белинский писал: «В критике нашего времени, более чем в чем-нибудь другом, выразился дух времени. Что такое само искусство нашего времени? — Суждение, анализ общества; следовательно, критика. <...> Удивляться ли после этого, что критика есть самовластная царица современного умственного мира? Теперь вопрос о том, что скажут о великом произведении, не менее важен самого великого произведения. Что бы и как бы ни сказали о нем, — поверьте, это прочтется прежде всего, возбудит страсти, умы, толки. Иначе и быть не может: нам мало наслаждаться — мы хотим знать; без знания для нас нет наслаждения. <...>

В России *пока еще* существует только критика искусства и литературы. Это обстоятельство придает ей еще больший интерес и большую важность. Литературные мнения разносятся у нас скоро и быстро,

и каждое находит себе последователей. Можно сказать без преувеличения, что пока еще только в искусстве и литературе, а следовательно, в эстетической и литературной критике, выражается *интеллектуальное сознание нашего общества*» (курсив наш. — В. К.) [3, с. 348].

Слова Белинского хорошо иллюстрируют складывающуюся в русской культуре к середине XIX в. стратегию поведения критика как выразителя гражданского самосознания, позволившую классической русской критике создать культ священной русской литературы. В рамках этой парадигмы «критический комментарий мог обрести по меньшей мере равный, а иногда и более высокий статус, чем само произведение» [12, с. 92]. Не случайно, скажем, столь широко, почти как пушкинский юбилей, отмечалось столетие Белинского в начале XX в. Приведем пример сообщения из газеты «Уральский край» от 1 июня 1911 г.: «30 мая в час дня в помещении библиотеки им. В. Г. Белинского, по случаю столетия со дня рождения В. Г. Белинского, была совершена панихида, пред началом которой о. Феодор Коровин произнес соответствующую случаю речь. Отметив цель, для которой присутствующие собрались почтить память великого писателя-гражданина, о. Коровин дал высокую оценку сочинениям В. Белинского: как в Евангелии мы находим ответ на все запросы нашей души, так на сочинениях В. Г. Белинского находим отклики на все запросы нашего интеллекта» [15] (еще совсем недавно так сказать было невозможно!).

Западные исследователи русской критики говорят о таких типологических чертах русской классической критики, как *синкретизм* и *приверженность великим идеям*. Особенно важен синкретизм, проявляющийся в стратегической линии на превосходство критики над литературой. А. В. Дружинин уже после смерти Белинского, обозревая критику гоголевского периода русской литературы, выделял ее «любовь к просвещению», умение оценить талант, но особенно то, что она «воспитала новое поколение литераторов» [6, с. 180].

Чем далее мы отходим от Белинского, тем более в русской критике усиливается акцентированный популизм. Уже в позиции Белинского заметно противоречие. С одной стороны, он высмеивает «личную критику», с другой — настаивает на авторитетной роли широкой публики, народа в оценке литературы. «Публика есть высшее судилище, высший трибунал для литературы», она (публика) «есть род непосредственный критики» [2, с. 716]. То есть получается, что эта критика не только крайне важна, но она выше профессиональной. Н. А. Добролюбов подчеркивал, что при оценке литературного произведения критика должна учитывать

мнение широких читательских кругов: «...окончательного решения тут никто не может брать на себя; всякий может считать свое мнение справедливым, но решение в этом случае более, нежели когда-нибудь, надо предоставить публике. Это дело до нее касается, и только во имя ее можем мы утверждать наши положения <...> Скажите, кому же иначе судить о справедливости наших слов, как не тому самому обществу, о котором идет речь и к которому она обращается?» [5, с. 175].

Такое понимание роли критики обусловило и конкретные *варианты* поведения критика, усиленные и трансформированные в советскую эпоху.

Уже в 1920-е гг., как отмечает Е. Добренко, формируются два основных подхода к задачам критики:

1. Инструкторский, адресованный писателю (культивировался прежде всего в пролетарской литературной среде — сначала в Пролеткульте, затем в РАППе, — принимая наиболее жесткие формы в виде так называемой «напостовской дубинки» и «кружков рабочей критики»).

2. Культуртрегерский, адресованный читателю, где критику отводилась роль посредника [4, с. 11].

По словам теоретика Пролеткульта А. Богданова, критика «должна идти рядом с развитием самого пролетарского искусства, помогая ему советами и истолкованием и руководя им в использовании художественных сокровищ прошлого» [11, с. 19]. Формулируя задачи пролетарской критики, Богданов и другие теоретики следуют традиции Чернышевского и Добролюбова, но огрубляют их принципы. Так, в духе «реальной критики» Добролюбова, Богданов пишет, что «критика должна также указать и те новые вопросы, которые выступают на основе результатов, достигнутых произведением, и те новые возможности, которые из него исходят» [Там же, с. 32]. Как показано в новейшей монографии Н. В. Корниенко по истории советской литературной критики, именно в эти годы Л. Д. Троцким формируется стратегия управления современной литературой через критику, практически все выработанные в период нэпа институциональные признаки критики будут сохранены, развиты и укреплены [8].

Исследователь советского периода литературы Е. Добренко так характеризует специфику критики на данном этапе: «Специфика советской ситуации — в особом статусе политики: с одной стороны, она вся сконцентрирована на вершине власти, так что все социальные поля фактически “обесточены”, лишены власти; с другой стороны, именно в силу этой концентрации, политика ищет новые пути для реализации, проявляя себя в сферах, в которых традиционно ее роль достаточно мала: *все*

оказывается деполитизированным и политизированным одновременно, *всё — от эстетики до экономики — из источника власти превращается в проводник власти*» [4, с. 15].

Несмотря на попытки проведения независимой литературно-критической позиции (в 1920-е, 1960-е гг.), главной тенденцией советской эпохи становится обязательное и неукоснительное служение власти. Не случайно в советский период развивается жанр статьи, совмещающей признаки разгромной статьи и политического доноса либо отрицательной рецензии-травли (можно вспомнить мастеров такого рода — К. Зелинского, В. Ермилова).

Наряду с такой *общественно-публицистической* программой поведения в русской критике, хотя и на периферии, находится и *элитаристская* стратегия, получившая яркое воплощение в критике Серебряного века. Символистская критика, например, изначально ориентируется на *художника* и на *элитарного читателя*.

Символисты как критики, ориентируясь на «новое искусство», выбирали различные способы формирования художественных ожиданий читателя:

1. Через пропаганду новых эстетических ценностей. С этим связана роль манифестов и теоретических трактатов и теоретического компонента даже в малых практических жанрах (рецензиях). Дополнительным фактором становилась и сама литература символистов.

2. Через интерпретацию литературы прошлого. В этом смысле символистские интерпретации уже 1890-х гг. интересны не только с содержательной точки зрения, но и как формирование новых подходов к классике. В интерпретациях содержалась в явном или скрытом виде диахронная полемика с предшественниками, с определенным этапом эстетического сознания. Предпринимались попытки нейтрализовать, ослабить значимость прежних критических подходов, показать их «ограниченность», невозможность в современную эпоху. Имена радикальных критиков обрамлялись снижающими метафорами, сравнениями, эмоциональными эпитетами (о 1860-х гг.: Мережковский — «след мутной волны черни», «одичание вкуса и лени», «наивный ребяческий вздор»; Б. Садовской — «мертвые объятия Протопоповых, Бурениных и Скабичевских» и т. д.).

3. Своеобразное обучение читателя адекватным приемам восприятия символистских произведений. В ранних статьях В. Брюсова, Д. Мережковского, Н. Минского, К. Бальмонта даются своего рода «обучающие» анализы произведений Ш. Бодлера, Э. По, М. Метерлинка и др.

Изначальная обращенность критики символистов к элитарному читателю сочеталась с новой *просветительской* задачей: воспитание эстетически ориентированного читателя. С этим связана и своеобразная эстетическая публицистика — эстетико-теоретические отступления в их статьях не только 1890-х, но и 1900-х гг. Как когда-то Белинский давал в статьях пространные экскурсы в теорию литературы и эстетику, так и символисты в новых условиях, иначе (и по форме, и по стилю) осмысливали, в сущности, круг тех же проблем (что такое искусство, что такое литература, какой должна быть критика). Поэтому уделяется большое внимание жанру трактатов, теоретических статей. В просветительской деятельности через критику проявилось характерное противоречие символизма: парадоксальное сочетание элитарности и просветительства. Эти тенденции найдут продолжение в деятельности всей модернистской критики.

Менее известным (и малоизученным) предстает *игровой* вариант творческого поведения критиков XIX — начала XX в. В последние годы, правда, в связи с интересом к наследию О. Сенковского, Ф. Булгарина, В. Буренина, К. Чуковского, А. Измайлова приоткрывается и эта линия русской критики. Уже в деятельности Пушкина создан сатирический образ критика — Феофилакта Косичкина. Иллюзия якобы реального существования критика — Феофилакта Косичкина — поддерживалась Пушкиным на протяжении нескольких лет [16].

В данном случае речь идет не о само собой разумеющемся соблюдении критиком ряда условностей (правил), задаваемых культурой (скажем, подчиненность литературно-критического текста жанровым закономерностям, характеру аудитории, ее запросам и ожиданиям, осознание того, что «голос» критика — один из многих, и предложенная им интерпретация отличается избирательностью, редукцией и неизбежным упрощением необычайно сложного мира художественного произведения). Критик-игрок сознательно ориентируется на игровое поведение, проявляющееся в ироническом остранении, в феномене различных масок, игре псевдонимов, парадоксальности, эпатажности, провокативном поведении и т. д.

Формирование игровой, а также провокативной критики в России связано с процессами коммерциализации литературы, с появлением массовой литературы (30–40-е гг. XIX в.). Поэтому литературоведение проявляет интерес к фигуре О. И. Сенковского, рассматривая его как первого критика, ориентирующегося на массовое сознание. Сенковский соединил рецензию с фельетоном, заставляя читателя смеяться над неожиданным ходом мысли рецензента. Ценивший критику Сенковского Д. Писарев

тоже по-своему продолжил традиции подобной иронической критики. Интересно, как опыт Писарева отзовется в так называемой лагерной критике советского периода. «В юности восторженный читатель Писарева, Синявский у него впервые учился удовольствиям критического переопи-сания: "...это ведь благодаря Писареву выяснилось в детстве, что кри-тика интересная вещь и может переворачивать скучные тексты вверх ногами"» [17].

Критикой, рассчитанной именно на массовое сознание, стала и дея-тельность В. П. Буренина (его даже называли «уличный критик»), состав-ляющими элементами которой были нападки на личность, провокация; он вырабатывает особую стратегию литературного поведения, исполнен-ную чисто «базаровской» агрессии против любых «интеллигентских» приличий ведения критической полемики. Критическая деятельность Буренина (о нем, кстати, написана пока всего одна диссертация) может быть рассмотрена в контексте *скандала* как стратегии творческого пове-дения критика, скандала как одной из категорий литературного процесса, истории и политики [13].

Особого развития игровая стихия в критике достигает в эпоху Сере-бряного века. Игровое начало вторгается в способы и приемы интерпре-тации, проявляется в формах цитирования, авторской иронии. В этом аспекте нужно воспринимать творческое поведение З. Гиппиус, К. Чуков-ского. Последнего пресса начала XX в. назвала «городским» критиком (Всемирный вестн. 1908. № 7). «Литературно-эстетическая позиция К. И. Чуковского складывается в процессе переосмысления древних тра-диций творческого поведения в ироническом контексте искусства нового времени и органично связана с культурой первой четверти XX в., одной из основных примет которой является театрализация жизни. Значитель-ная роль в оформлении запоминающейся манеры критика принадлежит творческому амплу юродивого, внешними атрибутами которого в ста-тьях Чуковского стали пересмешничество, пародийная стилизация и тра-вестия» [9, с. 6].

Игровая стратегия в критике, включающая диалектику лица и маски, роли и амплу, исповеди и создаваемого имиджа, близка критике современной.

Но современная ситуация отличается от XIX–XX вв. тем, что слово *критика* теряет свою авторитетность, критика ускользает, как выразилась Н. Иванова. В этой связи говорят о ее кризисном состоя-нии, «кризисе легитимности»: критика отошла в значительной степени от гражданско-просветительской роли, потеряла свое былое влияние

в культуре и идеологии и пытается обрести новую роль и соответствующие ей методы, жанровые формы, язык (аналогичные процессы происходили в европейских странах несколько десятилетий назад).

Если в XIX–XX вв. критика была адресована более или менее единой общественности, то уже в 1990-е гг. каждый из критиков оказывается тесно связанным со своей референтной группой. Поэтому творческое поведение современного критика напрямую зависит от редакционно-издательской политики СМИ. На первый план выдвинулись бытовавшие прежде на периферии рекламные функции. «Закон рынка состоит в том, чтобы рекламы было много и чтобы мода менялась постоянно. В результате изменились литературно-критические “роли”, появились новые амплуа — критического кутюрье и рекламиста» [7, с. 205].

Критики стали осваивать полосы новых газет, еженедельников, глянцевого издания, Интернета. Уже в 1996 г. заговорили о рождении новой газетно-журнальной критики, возникшей по принципу дополнительности к традиционной общественно-публицистической. Н. Иванова одной из первых обозначила новое направление содержания литературно-критических статей — обращение к *литературному быту*, прежде скрытому от глаз общественности (правда, еще в начале XX в. А. Измайлов в газете «Биржевые ведомости» писал о том, как автор «Мелкого беса» Ф. Сологуб встает, обедает, купается и т. д.). Но пределы дозволенного, по сравнению с Серебряным веком, несравненно расширились: «Описание сцен и скандалов, разыгрывавшихся на собраниях писателей, стало одним из новых жанров в “НГ”». И появился стиль этих писаний; внешне корректный, но по сути “стебный”, по интонации высокомерный. Литература предстала делом не только словесным, но и домашним, если не сварно-коммунальным. <...> Литературную жизнь сменил низкий литературный быт, литературное произведение утратило свою значительность на фоне болезненного интереса к частной жизни и стратегии поведения той или иной персоны. <...> Методом воздействия на публику “новой” критикой был избран шок. Эпатаж. Скандал» [Там же, с. 207, 209].

Вместе с тем в новой критике возникает отчуждение (или даже разрыв) между критиком и обществом. В книге Ильи Стогоффа «Роман-газета» эта ситуация отчуждения передана так: «По идее, все эти колумнисты должны были озвучивать настроения в обществе. Выражать словами то, что все остальные только чувствуют. <...> Не знаю, замечали ли вы, что прогнозы отечественных политологов и экономистов не сбываются вообще никогда, а прочитав рецензию даже самого толкового кино-критика, невозможно понять, стоит идти на этот фильм или не стоит?



Умники-колумнисты живут в одном мире, а те, от лица кого они говорят, совсем в другом» [14, с. 114]. Выразительный образ такого «нового» критика также представлен у Ильи Стогоффа. Встреча в кафе со знакомым критиком Славой наталкивает героя на размышления о современной критике: «Лет десять тому назад вышел роман Пелевина “Поколение ‘Пи’”». Литературным критикам он очень понравился. Особенно они отмечали там одного очень второстепенного персонажа — мерзкого и продажного литературного критика. <...> Почему сходством с ним нужно было гордиться, понять я так и не смог. Может, дело в том, что критика у нас в стране вовсе не подразумевает влияния на процесс? Скажем, в Германии если твою книжку похвалит известный критик Райх Ранницкий, то дальше о хлебе насущном можешь не париться. Гонорарами ты обеспечен до пенсии. Потому что слово Ранницкого — это действительно приговор. А у нас критики думают так: интересно, если я дам пендель какой-нибудь знаменитости, то, может быть, хоть кто-то заметит и меня? <...> Именно поэтому литературный критик Слава не читал романов и не морщил лоб о судьбах литературы, а с утра пораньше торчал в останкинской кофейне» [14, с. 181–182].

Поэтому в современной критике как своеобразная память о прошлом (классическом XIX в.) сохраняется представление о важной роли критики в литературной жизни, о возможностях ее влияния на литературный процесс (чаще всего при этом вспоминают имя Белинского, для многих он остается ориентиром в профессии), ощутимо и сожаление об утраченной критикой приверженности великим идеям.

---

1. *Белинский В. Г.* «Вся жизнь моя в письмах» // Из переписки В. Г. Белинского. М., 2011.

2. *Белинский В. Г.* Собр. соч. : в 3 т. М., 1948. Т. 1.

3. Там же. Т. 2.

4. *Добренко Е.* Институт литературной критики и динамика критического метадискурса в советскую эпоху // Рус. лит. 2010. № 3. С. 9–30.

5. *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. : в 3 т. М., 1952. Т. 3.

6. *Дружинин А. В.* Прекрасное и вечное. М., 1988.

7. *Иванова Н.* Между. О месте критики в прессе и литературе // Новый мир. 1996. № 1. С. 203–214.

8. *Корниенко Н. В.* «Нэповская оттепель»: Становление института советской литературной критики. М., 2010.

9. *Кочеткова А. А.* К. И. Чуковский — литературный критик (1900–1910-е гг.): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2004.

10. *Кривицун О. А.* Смысл творчества в интерпретации художника XX века [Электрон. ресурс]. URL: [http://samlib.ru/k/kriwscun\\_o\\_a/fail-01.shtml](http://samlib.ru/k/kriwscun_o_a/fail-01.shtml)
11. *Критика 1917–1932 годов.* М., 2003.
12. *Партэ К.* Опасные тексты России. Политика между строк : пер. с англ. СПб., 2007.
13. *Семиотика скандала : сб. ст. / ред.-сост. Н. Букс.* М., 2008.
14. *Стогофф И.* 2010. А. Д. Роман-газета. М., 2009.
15. *Уральский край.* 1911. № 115.
16. *Филиппова Н. Ф.* Критик-поэт. Александр Сергеевич Пушкин. М., 1998.
17. *Эткинд А.* Седло Синявского: лагерная критика в культурной истории советского периода // Новое лит. обозрение. 2010. № 101. С. 280–303.

**А. А. Митрофанова**  
*г. Санкт-Петербург*

### **Стереотипы творческого поведения писателя в современной историко-культурной ситуации (Эдуард Лимонов)**

В данной статье речь пойдет об отношении творческой общественности к политической деятельности Эдуарда Лимонова как составляющей, наряду с литературным творчеством, его личного поведения.

Поводом для нижеследующих соображений послужили резкие высказывания собратьев по перу, подобные цитируемому: «За Лимонова мне не обидно и не жаль его. <...> Вот тех “мальчиков”, “нацболов”, которые в ноябре 2000 г. захватили в Риге собор Святого Петра и вывесили на нем красный флаг, за что получили в еще более “демократической” Латвии от 5 до 15 (!) лет, мне искренне жаль. <...> Два года прямо-таки вынуждать вдрызг разругавшуюся писательскую общественность объединиться и выступить за — кого? — немолодого литературного “негодяя”, траченого молью эстетствующего “левака” из бывших портных, который в благодарность одарил эту самую общественность новыми шестью (!) книгами (!), созданными в “нечеловеческих” условиях постсоветского заключения. <...> Все его идеалы вполне исчерпываются левацкими европейскими настроениями почти полувековой давности.